

أَيُّهُمَا أَسْبَقَ إِلَى الظُّهُورِ الشَّعْرُ أَمْ النُّشْرُ الْفَنِيُّ ؟

د. محمود المقداد

يُفْتَنُ القَدَماءُ إلى هذه القضية ، ولم يشغل تفكيرهم النظر في أي الفنين ظهر قبل الآخر ، ولا في أيهما جاء على أثر الثاني (١) ، غير أن هذه المسألة شغلت بال الباحثين في العصر الحديث ، وخاصة حين فكروا في معرفة أصول الأشياء وبدايات الظواهر التي يمكن إخضاعها للبحث والنظر ، متأثرين في ذلك بنزعة العلوم الطبيعية في القرن التاسع عشر إلى معرفة أصل الأنواع وتطورها وتاريخها عبر العصور المختلفة ، فكانت هذه القضية بناء على ذلك من مولدات المحدثين ومصطلحاتهم .

وقد بدأ الغربيون بتطبيق هذه النظرة في مجال العلوم الانسانية ، ومنها النقد والأدب ، وذلك في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، فكتب أحد البارزين في كتابة تاريخ الأدب الفرنسي ، وهو غوستاف لانسون G. Lanson ، يقول في كتابه (فن النشر) الذي نشره في باريس سنة ١٩٠٨ : « ان النشر الأدبي تاريخياً ليس بسابق الشعر كما يُظَنُّ ، بل هو متأخر عنه ، وان ما سبق الشعر فهو الكلام العفوي ، والعمل ، والانفعالي » لانسون .

ويمكن القول ان هناك قانوناً عاماً في التاريخ الأدبي هو أن كل أدب يبدأ عادة بالشعر ثم يتخلل إلى النشر والغاء القيود التي تشد اللغة الشعرية (٢) .

ولعل أول من أوحى بهذه الفكرة في الأدب العربي خاصة هو بروكلمان C. Brockelmann ، حين أثار في فصلّي : (أولية الشعر) و (قوالب الشعر العربي) قضية أصل الشعر عند الانسان عامة انطلاقاً من أغاني العمل الجماعي ذي الحركات الطبيعية المنتظمة (٣) ، ثم أضاف يقول : « ينبغي أن يكون أقدم القوالب الفنية العربية هو السجع ، أي النشر المقفى المجرد من الوزن » (٤) ، و « السجع هو القالب الذي كان يصوغ المرافون والكهنة فيه كلامهم

وأقوالهم» (٥) ، و « ترقى السجع الى بحر الرجز المتألف من تكرار سبين ووتد » (٦) ، ثم يتوصل الى القول : « ومن الرجز نشأ بناء بحر العروض على مصراعين وقافية في الثاني » (٧) . ومعنى ذلك أن الشعر جاء مرحلة فنية لاحقة متطورة عن مرحلتين هما : السجع والرجز . والاول يعد حتى عصور متأخرة من تاريخ النثر العربي مدرسة فنية رفيعة ومذهبا أدبيا بارزا تبارى في حليته الكتاب والأدباء . غير أن بروكلمان لم يشرح خطأ هذا التطور من الوجهة التطبيقية .

ويذهب المستعرب الايطالي كارلو نالينو C. Nallino ، في محاضراته التي ألقاها بالعربية في الجامعة المصرية سنة ١٩١٠-١٩١١ (٨) ، مذهبا مغايراً لما ذهب اليه بروكلمان ، يلخصه بقوله : « ان ابتداء الآداب عند كل أمة كان بالشعر ، مع كون الكلام المرسل المعتاد أقدم من المنظوم بكثير ، وذلك أن (الكلام المادي) لا يأخذ بمجامع القلوب ، فليس كفى بالتعبير عن حمية العواطف وشدة الطرب . . . وبما أن القوة الخيالية عند كل أمة غلبت أولاً على القوة الفكرية والنظرية ، ومال الانسان الى ما استحسنته قبل ميله الى ايمان الفكر في الأشياء ، (ف) لا عجب في سبق الشعر لسائر الفنون الأدبية المستظرفة . أما (الانشاء المنمق) البعيد عن (الكلام المرسل المعتاد) فلم ينشأ الا وقت بلوغ الأمم درجة أعلى في سير ترقياها في المدنية والآداب » (٩) .

ويتضح لنا من عرض هذه النظرية أن نالينو يرى الكلام ثلاثة مستويات هي حسب تواليها التاريخي في الظهور :

- ١ - النثر المرسل المعتاد .
- ٢ - الشعر .
- ٣ - الانشاء المنمق (أي النثر الفني) .

والشعر - عنده - أداة للتعبير عن العواطف ، فهو من هذه الناحية غارق في الذاتية ، ويتم هذا التعبير بـ « فلا تفكر وتمتد » على حد تعبيره ، وله اتصال وثيق بقوة التصوير الخيالي ، أما النثر الفني المنمق فهو أداة التعبير عن العقل ، وموضوعه الفكر والواقع . ومثل هذا التوظيف الحاد لكل من لغة الشعر ولغة النثر بهذه البساطة هو في رأينا مدفوع ، لأن النثر الفني المنمق ليس أقل تعبيراً ، في كثير من الأحوال ، عن أدق مشاعر الانسان وعواطفه القلبية وبكل قوة وصدق ، وليس هنالك شيء يعبر عنه بالشعر الا ويمكن للنثر أن يعبر عن مثله ، وليس هنالك من صورة في الشعر الا ويكون النثر أقدر على تصويرها ووصفها في كثير من الأحيان ، لأن الشعر لغة معقدة ومقيدة ، أما النثر فلفته مبسطة وأكثر حيوية وأقدر على الحركة ، ولذا فان قدرته على التعبير تظل أرحب مجالاً من قدرة الشعر . وسنبحث هذه النظرية ونبيين رأينا فيها من خلال امتداداتها عند طه حسين خاصة ، لأنه كان التلميذ الأمين لها والمنافع القوي عنها في كل كتاباته التي تناول فيها هذا الموضوع (١٠) ، وهو يمثل بحق جيل المرحلة التاريخية التأسيسية في تاريخ

دراساتنا الخاصة بالأدب العربي : هي مرحلة التلمذة على آراء المستشرقين الغربيين والتبعية لها والدفاع عنها (١١) .

يستعرض طه حسين النظرية مُسلماً بسبق الشعر للنثر في الظهور ، كما وردت عند ناليانو تماماً ، من غير أن يشير إلى مصادره التي استمد منها أو تأثر بها (١٢) ، كما كانت عاداته في أكثر بحوثه وكتابات ، وقد اتبعه في القول بهذه النظرية خلق غير قليل من الباحثين العرب المحدثين (١٣) .

ويؤكد طه حسين أنه يعني بالنثر ذاك الذي يشتمل على عنصر « التفكير » و « الجمال » (١٤) ، ومع ذلك فإن القارئ يفهم من كلامه أنه يريد (النثر العلمي) الذي يعبر بحق عن رقي العقل عند الأمة وعن تطورها الفكري والصناعي في ميدان الحضارة ، وبذا يوقع نفسه في اضطراب وتناقض ، لأنه لا يتمسك بروح الشرط الذي شرطه على نفسه فيما يعنيه بالنثر ، وشواهد هذا الخروج عن القصد كثيرة (١٥) ، وغايته من الحجج التي يسوقها لاثبات وجهة نظره هي أنه يسمى - على حد قوله - إلى « تغيير نظرية القدماء وانصار القديم » (١٦) ، لأن « أولئك وهؤلاء متفقون على أنه قد كان للعرب في جاهليتهم نثر ، وعلى أن النثر قد وجد قبل الشعر ، وكان أكثر منه وأغزر مادة » (١٧) ، وفي الواقع ، لم نجد أحداً من المؤلفين القدماء طرح القضية من زاوية التنازع في سبق الشعر أو النثر إلى الظهور ، بل طرحت من زاويتين أخريين محددين هما (الحفظ والضياع) و (الغزارة والقلة) (١٨) . أما المحدثون من انصار القديم الذين يعنيه طه حسين فلم يذكر لنا منهم أحداً بعينه . وحجته في سبق الشعر للنثر إلى الوجود هي أن هذه الشعر متصل بالحس والشعور والخيال (١٩) ، فهو ينبعث عن الحياة الانسانية « انبعاث الضوء عن الشمس ، والعطر عن الزهرة » (٢٠) ، وهذا يعني ، في رأيه ، أن هنالك ضرباً من التلازم الحتمي بين طبع الانسان انساناً وبين قول الشعر ، وكان البدائيين جميعاً بلا استثناء شعراء بالفطرة ، وكان نمو العقل البشري وتطوره الفكري يلغي الشعر ويعطله ، وهذا مخالف لواقع الحال ، إذ إن طه حسين يستبعد كون الشعر في الأصل نتاج موهبة فنية يختص بها بعض الافراد القلائل في المجتمع ، وليس نتاجاً عاماً ، وينسى أن التطور العقلي للأمة يرتفع في الوقت ذاته بمستوى التعبير الشعري إلى درجات أعلى من حيث المضمون ولفه التعبير ، وأما النثر - عنده - فهو « لغة العقل ومظهر من مظاهر التفكير ، تأثير (الارادة) فيه أعظم من تأثيرها في الشعر ، وتأثير (الروية) فيه أعظم من تأثيرها في الشعر أيضاً » (٢١) ، وبذا ينفي عن هؤلاء الشعراء البدائيين صفات (الوعي) بعملية الابداع الشعري ، و (الأناسة) في نسج الشعر ، و (الجهد) المبذول في انتاجه ، وكان هؤلاء الناس مجردون من العقل والادراك ، فهم يفرزون أو قل أنه يتدفق منهم بلا ارادة ومن غير أن يكون لأحدهم أي دخل فيما يقول من شعر ، فهو يصدر عنهم تلقائياً وعفوية كما يصدر الضوء عن الشمس أو العطر عن الزهرة .

وهكذا فإن تجريد طه حسين الشعراء البدائيين القدماء من غريزة التفكير التي يزعم أنها تقف وراء النثر بعد تطور الحضارة ، يتناقض مع قدرة أولئك الشعراء على صوغ

أفكارهم ومعانيهم ، سواء عبّرت عن العواطف أم عن العقل ، في تلك القوالب ذات الايقاع المنتظم المقيّد بقوافٍ معقودة لا يمكن أن تصدر وحدها عفو الخاطر من غير كد الذهن وإعمال الفكر في اختيارها وانتقائها لتناسب المضمون (٢٢) وهذه عملية أكثر تعقيداً من صوغ أولئك الشعراء المعاني والأفكار نفسها في كلام منشور غير مقيّد بإيقاع ينتهي كل مقطع منه بسجعة ترد مرتين أو ثلاثاً على التوالي ، ثم تتغير بسجعة أخرى ، والسجع بطبيعته أكثر تعقيداً على المتكلم من التعبير عن المعاني والأفكار نفسها بكلام منشور مرسل بلا إيقاع ولا سجع : فكيف يعجز البدائيون اذن عن أبسط طرائق التعبير الفني باللغة عن عواطفهم ومشاعرهم (٢٣) ، ثم يستسهلون في الوقت نفسه ما هو أعقد من ذلك وأوعر ؟ يبدو لنا من هذا المنطق تهافت رأي طه حسين في رده على القائلين بسبق النثر الفني للشعر في الظهور ، على الرغم من استشهاده بحالة اليونان والرومان والأمم الفريسة الحديثة والأمم الوحشية والبدوية والأرياف المصرية (٢٤) ، وعلى الرغم من استشهاده وليم مارسية بحالة الطوارق مثلاً (٢٥) ، لأن القاعدة تظل صحيحة تنطبق على هذه الحالات جميعاً ، غير أن السر الذي أغلق على طه حسين حقيقة الأمر ، مع أنه قد تلمسه (٢٦) ، بسيط جداً يكمن في (الكتابة) التي تعد وسيلة الناس الوحيدة لحفظ منشورهم الفني ، وقد فطن لذلك ناليو الذي نبه على أهمية « صناعة الخط » في حفظ النثر ، وأعطى - بالمقابل - الوزن والقافية الأهمية نفسها التي ذكرها القدماء لحفظ الشعر وروايته (٢٧) ، وأشار وليم مارسية نفسه الى أهمية هذه الكتابة (٢٨) .

ونحن نؤمن بسنة الارتقاء الطبيعي التدريجي من البسيط الى المعقد ، ونرى أنها تنطبق على الظواهر الفكرية ومنجزاتها ، وعلى اللغة ومظاهرها الفنية المختلفة ، كما تنطبق على الظواهر المادية نفسها في الطبيعة ، ونرى بالتالي أن النثر العادي أو لغة التخاطب قد تهذبت بمرور الزمان وأخذت تتصفى من الشوائب على يد بعض أبناء هذه اللغة من مرهفي الاحساس الذين يتمتعون بمواهب فنية خاصة ، فانتقلوا بتلك اللغة الى المستوى الاول من مستويات الفن ، ونعني به ظاهرة (السجع) (٢٩) التي لا تنتج عفو الخاطر أثناء الحديث اليومي المعتاد الذي لا تروني فيه ، بل لا بد فيها من وقفة واعية لاختيار الكلمات المناسبة اختياراً ، ولا بد فيها من شيء من التعمّل الفكري الذي يتكلفه المرء تكلفاً عن عمد وإدراك الجمالية هذه الظاهرة . ونرى أن هذا السجع قد تطور ، بدخول شيء من الايقاع الموسيقي البدائي السهل في جملة ، الى المستوى الفني الثاني متمثلاً ببهر (الرجز) (٣٠) ، ثم نشأت على نمطه أوزان أخرى تتألف من تكرار تفعيلة واحدة ، ثم أوزان أخرى أعقد تتألف من تكرار تفعيلتين مختلفتين ، ثم أوزان أعقد منها وأكثر تطوراً نشأت من تكرار ثلاث تفعيلات مختلفة .

وبيان ذلك أن الانسان البدائي بلغ من ثراء اللغة وتنوع مبانيها وصيغها على شتى الأوزان ، ومن دقق هذه اللغة الايقاعي ، حدّ الفت انتباه قلة من أبنائها الموهوبين ، فلمسوا فيها ظاهرة فريدة لها علاقة بالايقاع ، وهي أن كثيراً من كلمات هذه اللغة تنتهي بحرف مشترك واحد ، أو بحرفين متشابهين ، أو بثلاثة متشابهة مشتركة (٣١) ، سواء أكانت الكلمة اسماً في حالة من حالاته الخمس (٣٢) ، أم فعلاً في حالة من حالات تصريفه المختلفة .

ولا بد من أن تكون هذه الظاهرة من نظام التشابه في مفردات اللفظة قد أدهشتهم ، فشدتهم إلى استغلالها ، فعمدوا إلى توشيح كلامهم بهذه الظاهرة اللفظية الأولى ، واستخدموا هذا التشابه الصوتي خاتمة لكل عبارة من عباراته ليكون حلية موسيقية ذات إيقاع يشد انتباه السامعين ويمتعهم ، ويزيد من قدرتهم على التأثير في نفوسهم وأشعارهم بتميزهم منهم في طريقة حديثهم التي ربما عجز كثير منهم عن تقليدها بيسر ، إذ أن من راض نفسه طويلاً على شيء يكون أقدر عليه من غيره ، وعلى ذلك بني كلام الكهان من عرب الجاهلية (٣٣) ، ونسوق لذلك مثلاً من نماذج هذا الاستخدام ، الممتزج بتنوع من الأجلال ، هو ذلك الحوار الذي دار بين (سطيح الكاهن) و (ربيعة بن نصر) ملك اليمن في تأويل رؤيا كان الملك قد رآها فهااته كل الهول ، ونصه (٣٤) :

ربيعة : اني رأيت رؤيا هالتني وفطعت بها (٣٥) ، فأخبرني بها ، فانك ان أصبتها أصبت تأويلها .

سطيح : أفعل ، رأيت حُمة (٣٦) ، خرجت من ظُلْمة (٣٧) ، فوقعت بأرض تَهْمَة (٣٨) ، فأكلت منها كل ذات جُمُمة .

ربيعة : ما أخطأت منها شيئاً يا سطيح ، فما عندك في تأويلها ؟

سطيح : أحلف بما بين الحرتين من حنش ، لتهبطن أرضكم الحبش ، فلتملكن ما بين أبيّين (٣٩) وجُرْش (٤٠) .

ربيعة : وأبيك يا سطيح ان هذا لنا لغائظ موجه ، فمتى هو كائن ؟ أفي زمانى هذا أم بعده ؟

سطيح : لا بل بعده بحين ، أكثر من ستين أو سبعين ، يمضين من المسنين .

ربيعة : أفيدوم ذلك من ملكهم أم ينقطع ؟

سطيح : لا بل ينقطع لبضع وسبعين من السنين ، ثم يقتلون ويخرجون منها هارين .

ربيعة : ومن يلي ذلك من قتلهم وإخراجهم ؟

سطيح : يليه إرم ذي يَزَن ، يخرج عليهم من عدن ، فلا يترك أحداً منهم باليمن .

ربيعة : أفيدوم ذلك من سلطانه أم ينقطع ؟

سطيح : لا بل ينقطع .

ربيعة : ومن يقطعه ؟

سطيح : نبي ذكي ، يأتيه الوحي ، من قبيل العلي .

ربيعة : ومن هذا النبي ؟

سطيح : رجل من ولد غالب بن فهر بن مالك بن النضر ، يكون الملك في قومه آخر الدهر .

ربيعه: وهل للدهر من آخر؟

سطيح: نعم، يوم يجمع فيه الأولون والآخرون، ويسعد فيه المحسنون، ويشقى فيه المسيئون.

ربيعه: أحق ما تخبرني؟

سطيح: نعم، والشفق والغسق، والفلق إذا اتسق، إن ما أنباتك به لحق.

ثم إن هؤلاء الأفراد القلائل تنبهوا على ظاهرة مهمة أخرى في اللغة تتعلق بإيقاع موسيقي ذي نسق وتناغم ينتج عن اجتماع بضع كلمات في متن الكلام، ويشعر سامعه بشيء من الطرب والارتياح له، فرأوا أن يستخدموه أداة للتعبير في كلامهم بدل المنثور المتوج بالسجع، فاجتمع لديهم (الايقاع) و (السجع) معاً، وقد عرف هذا السجع فيما بعد باسم (الروي) أو (القافية)، وعرف هذا النثر المسجوع الموقع بـ (الرجز)، وهو في واقع الأمر أبسط البحور الشعرية العربية على الإطلاق، وهو أقربها في الوقت نفسه إلى النثر، والصنعة بموسيقى الكلام العادي. وقد تبين لنا أمور كثيرة ترجح كلها إمكانية كون هذا البحر أول البحور التي عرفها الشعر العربي وأقدمها تداولاً، منها:

١ - أنه مبني على تكرير تفعيلة واحدة هي (مستفععلن) ثلاث مرات، وتكرير التفعيلة الواحدة هو أبسط الوجوه أو المراحل لنشأة بحور الشعر العربي.

٢ - وأن زحافات التي تطرأ على هذه التفعيلة كثيرة في الحشو والمروض والضرب (٤١)، مما يقربها من إيقاع النثر ويسهل استعمالها، وقد لاحظ فيه الناس لذلك خصوصية (الاضطراب)، حتى قيل إن اسمه مأخوذ من قولهم: «ثاقه رجاء»، إذا ارتعشت عند قيامها الضعف يلحقها أو داء، فلما كان هذا الوزن فيه (اضطراب) سمي رجزاً تشبيهاً بذلك (٤٢)، ولهذا - في أغلب الظن - وصفه أبو العلاء بأنه من «سفساف القريض» (٤٣) ليسره وسهولة نظمه، وأخرجه بعض العلماء من حلبة الشعر أصلاً (٤٤).

٣ - وأنهم ذكروا (الرجز) في مقابل (القصيد) على أنهما حقلان مختلفان، فقال الأغلب العجلي مثلاً (٤٥):

أ (رجزاً) تريد أم (قصيداً)

لقد سألت هينا موجودا

٤ - وأن النظم فيه قابل للارتجال أكثر من أي بحر آخر غيره، وهذا دليل على قربه من لغة النثر، حتى إن كثيراً من الناس الذين لم يؤثر عنهم قول الشعر جرى على ألسنتهم، في مواقفهم الحماسية والانفعالية، شيء من الرجز، حتى أنه أثر عن النبي (ﷺ)، في وقعة حنين، حين حمى الوطيس ورأى الناس ينفذون من حوله، قوله (٤٦):

أنا النبي لا كذب

أنا ابن عبد المطلب

وأثر عنه أيضاً ، وقد دميت إصبعة مرة ، قوله (٤٧) :

هل أنت إلا أصْبَعٌ دميت

وفي سبيل الله ما لقيت

مع أن الله تعالى قال فيه : « وما عَلَّمْنَاهُ الشُّعْرَ وما يَنْبَغِي لَهُ (٤٨) » ، وقد ذكر بعضهم ذلك حجة لاجراج الرجز من ميدان الشعر ، أو لجعله على الأقل نوعاً آخر يقابل هذا الشعر ، وذهب بعضهم - ومنهم الخليل بن أحمد - إلى أضعف الإيمان ، وهو اخراجهم (المشطور) (٤٩) و (المنهوك) (٥٠) فقط من حيز الرجز (٥١) ، فيكون قولاً للنبي (ﷺ) المذكورين ليساً بشعر ، أو هما ليسا بشعر ولا رجز .

٥ - وأن الرجز في بداية أمره - وحتى أواخر الجاهلية - كان الرجل يقول منه البيت والبيتين والثلاثة ، وسمة القصر هذه يتفق عليها العلماء بالاجماع ، وسبب ذلك أن المرء كان ينفّس ؛ بهذه المقطعات القصيرة والأبيات اليسيرة ، عما يعتلج في صدره من الهواجس والعواطف والانفعالات والمشااعر الجياشة ، فينفث ذلك على لسانه في هذا الشكل من أشكال التعبير الجميل عن النفس ، وغالباً ما كان هذا التعبير مرتبطاً بمواقف قوامها النزاع : كالحرب ، والخصام ، والمبارزة ، والمشاتمة ، والمفاخرة (٥٢) ، وربما كان الناس يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به (٥٣) ، أي أن موضوعات هذا الرجز كانت محدودة ضيقة حتى كان الأغلب العجلي (٥٤) « أول من قصّد الرجز ، ثم سلك الناس بعده طريقته » (٥٥) ، فكان أول من شبّه الرجز بالقصيد وأطاله (٥٦) ، ثم قيّض له في العصر الأموي رجّاز - كالمعاج (٥٧) وابنه رؤبة - فاختصوا به وأطالوه أطالة عظيمة لم يكن قد بلغها من قبل ، ولم يبلغها بعد ذلك ، فنافسوا به شعراء القصيد في أغراضهم وموضوعاتهم التقليدية المختلفة (٥٨) ، وأعطوه شخصية لم تكن له من قبل . ويمكن أن نستنبط من قصر الرجز في الجاهلية أنه كان شديد المشاكلة للنثر المسجوع الذي تتكرر فيه السجعة الواحدة ما بين مرتين إلى أربع مرات متواليات كما مرّ بنا في سجع سطيح الكاهن .

٦ - وأن كل بيت من الرجز التزم وحده الحرف أو الحرفين أو الثلاثة الأخيرة منه ، والتي بنيت عليها الأرجوزة الجاهلية ، التزاماً دقيقاً يدل دلالة قاطعة على أن هذا الرجز كان مرحلة فنية متطورة مباشرة عن (السجع) (٥٩) ، ذلك لأنه احتفظ ، إلى جانب الإيقاع ، بالسجع في نهايات شطوره ، مما يدل على أنه كان النقلة الأولى من مستوى الكلام المنثور المسجوع إلى مستوى الكلام الموقع المسجوع الذي يعد أرفع درجة من الحالة الأولى التي كانت بداية الانفصال عن الكلام المعتاد ، وكان الرجز أكثر تأثيراً من السجع في النفوس (٦٠) ، وهو أيسر على الحفظ والتخزين في الذاكرة لمدة أطول من النثر المسجوع . ويتأكد لنا هذا التطور من مطابقتها لانتقال أي ظاهرة من شكلها البسيط إلى شكل جديد أعقد ، مع وجود سمة مشتركة واضحة تدل على مثل هذا الانتقال .

٧ - وأن سمة (الاضطراب) التي رأيناها من قبل في التفعيلة التي بني الرجز على تكريرها ثلاث مرات ، تنطبق أيضاً على عدده هذه التفعيلات غير الثابت : إذ أن هذا البحر

ورد في الاستعمال - دون سائر البحور - (مشطوراً) ، أي أن بيته يتألف من ثلاث تفعيلات فقط ، وورد (منهوكاً) على تفعيلتين فقط في البيت ، وقد يبنى البيت تاماً على ست تفعيلات في شطرين متساويين على نمط القصيد ، وقد يستعمل هذا البحر التام مجزؤاً باستعمال تفعيلتين فقط في دل شطر من بيته ، وهكذا نجد بحر الرجز هذا مضطرباً اضطراباً كبيراً في ايقاعه الداخلي وفي شكله الخارجي معاً ، مما يقربه من لغة النثر الى حد بعيد .

٨ - وأن القدماء - أخيراً - كانوا يصرحون أن « الشعر كله انما كان رجزاً وقطعاً ، وأنه انما قصّد على عهد هاشم بن عبد مناف ، وكان أول من قصّده مهلهل وامرؤ القيس ، وبينهما وبين مجيء الاسلام مئذونيف وخمسون عاماً » (٦١) ، وهذا دليل تاريخي على الوجود المبكر والقديم للرجز في الشعر العربي ، ثم ان بقاءه على قصره وانطلاق غيره من البحور نحو الاطالة من جهة وتعبيرها عن شتى الأغراض من جهة ثانية لدليل على أنه كان مرحلة انتقالية بين السجع وهذه البحور ، فقد ظل عهداً طويلاً بعد اطالة القصيدة محافظاً على قصره مراوحاً في مكانه ومتردداً بين نزوعه الى اصوله النثرية المسجوعة وطموحه الى اكتساب شخصية مستقلة متميزة كما فعلت البحور التي اعتمدت في البداية على تقليده ، ثم انطلقت بعد ذلك مبتعدة عنه ومتجاوزة اياه بأشواط مديدة ومراحل عديدة .

ثم تأتي (المرحلة الثالثة) التي يرتفع بها الكلام الفني الى مستوى ثالث أرفع من المستويين السابقين ، أي : السجع والرجز ، ونعني به مستوى البحور الشعرية المختلفة التي ظهرت - في رأينا - على ثلاث مراحل متوالية هي :

□ المرحلة الأولى :

بنيت فيها البحور ، على نمط بحر الرجز ، من تكرير تفعيلة واحد فقط في البيت الواحد مرات متساوية في الشطرين ، ويختتم الشطر الثاني منهما في القطعة أو القصيدة الواحدة بحرف واحد مشترك أو بحرفين أو ثلاثة . وقد نشأت من ذلك ستة بحور هي (٦٢) :

- ١ - الرمل (فاعلاتن : ثلاث مرات في كل شطر) .
- ٢ - الكامل (مفاعلاتن : ثلاث مرات في كل شطر) .
- ٣ - المتدارك (فاعلاتن : أربع مرات في كل شطر) .
- ٤ - المتقارب (فعولن : أربع مرات في كل شطر) .
- ٥ - الهزج (مفاعلاتن : مرتين في كل شطر) .
- ٦ - الوافر (مفاعلاتن : ثلاث مرات في كل شطر) .

□ المرحلة الثانية :

وهي أعقد من الأولى ، لأن بحورها بنيت من تكرير تفعيلتين مختلفتين مرات متساوية في الشطرين ، وهي :

- ١ - البسيط (مستفعلن فاعلاتن : مرتين في كل شطر) .
- ٢ - الطويل (فعولن مفاعلاتن : مرتين في كل شطر) .

□ المرحلة الثالثة :

وهي أعقد هذه المراحل جميعاً ، لأنها مبنية من تكرير ثلاث تفعيلات مرة واحدة في كل شطر ، ويلاحظ أن تفعيلة واحدة منها تتكرر في الشطر مرتين متواليتين وتسبقها تفعيلة ثالثة مختلفة ، أو أن هذه التفعيلة الواحدة تتكرر مرتين في الشطر والثالثة المختلفة تفصل بينهما ، أو أن التفعيلة المختلفة تأتي أولاً ثم تليها التفعيلتان الأخريان المتشابهتان . وعدد بحور هذه المرحلة سبعة : واحد من النوع الأول هو (السريع) (مستفعلن فاعلن) . وأربعة من النوع الثاني هي : (الغضيب) (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، و (المديد) (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) ، و (المسرح) (مستفعلن مفعولات مستفعلن) ، و (المضارع) (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن) (١١) - واثنان من النوع الثالث هما : (المجتث) (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن) (١٢) ، و (المقتضب) (مفعولات مستفعلن مستفعلن) (١٣) .

الا أننا إذا نظرنا إلى هذه البحور السبعة في هذه المرحلة ، فمن الناحية العملية ، أي من خلال الاستعمال الفعلي ، فإننا نجد ثلاثة منها ، هي (المضارع ، والمجتث ، والمقتضب) ، لا تستعمل إلا مجزوءة ، أي أنها تبنى على تفعيلتين مختلفتين فقط في كل شطر ، ولذا يمكن إضافتها عملياً إلى بحري المرحلة الثانية المشار إليهما آنفاً ، فيصبح عدد بحورها خمسة ، وتهبط بحور المرحلة الثالثة عملياً ، بالتالي ، إلى أربعة فقط .

وهكذا نجد بحور المرحلة الأولى تسجل تفوقاً ملحوظاً في هذا المجال ، لأنها تبلغ ستة بحور ، فإذا أضفنا إليها بحر الرجز أصبحت سبعة ، فإذا علمنا أن أربعة من بحور المرحلة الثالثة تعد في حكم النادرة والضمارة ، لقللة استعمال الشعراء إياها وضعف صلاحيتها للتعبير الطليق ، وهي (المديد ، والمضارع ، والمجتث ، والمقتضب) ، فإن النتيجة تبرز بوضوح بحور المرحلة الأولى ، إذ تظل (سبعة بحور) ثابتة ، ويبقى في المرحلة الثانية (بحران) فقط ، وفي الثالثة (ثلاثة بحور) . وما هذا التفوق العددي لبحور المرحلة الأولى ، بل وهذه الحيوية في الاستعمال الفعلي والحياة على ألسنة الشعراء إلا دليل على أصل النشأة الشعرية الأولى لهذه البحور ، ومناسبتها للعيش أكثر من غيرها ، ذلك لأن تكرير تفعيلة واحدة يعد أبسط أشكال الوزن الشعري وأسهلها وأكثرها شيوعاً على ألسنة الشعراء العرب في أكثر العصور (١٦) ، ويتأكد لنا ذلك في اعتماد شعر التفعيلة في العصر الحديث (وهو جوهر التجديد الشكلي في القصيدة الحديثة والشكل الطاغى عليها) على تكرير تفعيلة واحدة فقط على طول القصيدة الواحدة ، وهو تيار جارف يدل على عودة الإنسان العربي الحديث إلى ينابيع الشعر البسيطة الصافية الأولى بعيداً عن التكلف والتعقيد ، واعتماد التفعيلة يقرب إيقاع هذا الشعر الحديث من إيقاع النثر الفني البسيط ، وهذا ما شجع بعض الشعراء على تجريب أسلوب كتابة ما أسموه (قصيدة النثر) في محاولة منهم للعودة المطلقة إلى المرحلة التي سبقت بدايات نشأة البحور الشعرية البسيطة الأولى ، وهي عودة غير محمودة لأنها تحطيم لكل الانجازات الإيقاعية في القوالب الفنية الجميلة التي توصل إليها العربي عبر دهور متطاولة من الزمان ، مرتقياً فوق لغة النثر

الفني التي أشبعت نهمة الفني أو جانباً منه على الأقل زمناً طويلاً وأحب أن يتجاوزها إلى اللغة أيقاعية مطربة .

وبهذا تتضح صورة ظهور الشعر مرحلة تالية لظهور الرجز الذي كان بدوره تطوراً عن السجع الذي كان - كما رأينا آنفاً - أول محاولة للارتقاء عن مستوى النثر المعتاد والاتصال عنه للوصول إلى مستوى النثر الفني الذي يحمل شيئاً من الجمال وشيئاً من الايقاع المؤثر في النفوس ، ومعروف لدينا أن هذا السجع قد ظل طوال العصور القديمة في طليعة المذاهب الفنية في النثر الأدبي العربي ، وبذا يثبت لنا أن هذا الاستمرار الممتد على مدى القرون في تلك العصور لهذه الظاهرة اللغوية الفنية ، إنما يدل على قوة أسرها وأصالتها وأهمية الدور الذي قامت به على صعيد نشأة النثر الفني وتطوره في الأدب العربي ، وهذا كله يدحض آراء من ذهبوا إلى القول بسبق الشعر للنثر في الوجود أو الظهور ، لأن طبائع الأشياء هي أن ينتقل خط التطور العام دائماً من البسيط إلى المعقد ، وليس من المعقد إلى البسيط كما ارتأوا .

□ الخواشي :

١ - وان كان ابن رشيق قد أشار في كتابه : العمدة ، ٢٠/١ إشارة بعيدة إلى سبق النثر العامي لظهور الشعر بقوله : « كان الكلام كله منشوراً ، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها ... فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام ، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً ، لأنهم شعروا به ، أي : فطنوا » ، فهذه إشارة عافية عبارة تفهم النثر فهما واسعا جلتا غير محصور في مجال الفن وحده ، ولذا فإنها لا تدخل في صلب القضية المطروحة في العصر الحديث .

٢ - انظر : Lanson (G.), L'Art de la prose, p. 10 والى ذلك ذهب المستعرب الفرنسي وليم مارسيه W. Marçais في محاضراته « أصول النثر الأدبي العربي » في مجلة : التراث العربي ، ع ١٨ ، ص ٩٠ - ٩١ .

٣ - انظر كتابه : تاريخ الأدب العربي ، ٤٤/١ - ٤٥ .

٤ و ٥ و ٦ - م.س. ، ٥١/١ .

٧ - م.ن. وقد ذهب إلى ذلك أيضاً المستعرب رينولد نيكلسون R. Nicholson في كتابه : تاريخ الأدب العربي ، ص ٣٠ - ١٣١ وأخذ به عدد من الباحثين العرب كمؤلفي كتاب : « الوسيط في الأدب العربي وتاريخه » ، ص ٤٣ وأحمد حسن الزيات في كتابه : تاريخ الأدب العربي ، ص ١٧ و ٢٦ و ٢٧ ويعلل تقدم النثر على الشعر في الظهور بـ « قرب تناوله ، وعدم تقيد ، وضرورة استعماله » ، وتستشف من كلامه أنه يعني بالنثر الكلام العامي النفعي ، وتقلمه على الشعر لا يحتاج أصلاً إلى برهان . ويؤيد محمد هاشم عطية في كتابه : الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي ، ص ٥٨ - ٦٢ تطور الشعر عن السجع . ويذهب عمر فروخ مذهب الزيات في فهم النثر الذي سبق الشعر في كتابه : تاريخ الأدب العربي ، ص ٤٥ ويعيد هذا الرأي في ص ٨٨ إذ يقول : « الكلام المنشور هو الكلام الطبيعي المألوف في الحياة اليومية ، وعلى ذلك كان الكلام المنشور أسبق في التعبير عن مقاصد الإنسان وعن أفكاره ، ثم حدث الكلام المؤزون في المناسبات العارضة في حياة الإنسان » .

٨ - ونشرتها ابنته المستعربة مريم نالينو في دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٤ بعنوان : (تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية) .

٩ - م.س. ، ص ٧٨ - ٧٩ .

١٠ - وكان هو نفسه قد استمع بحماسة سنة ١٩١٠ - ١٩١١ إلى محاضرات نالينو هذه في الجامعة المصرية ، فاثرت فيه تأثيراً عميقاً ظهر في أكثر بحوثه التي تناول فيها الأدب القديم ونقده .

١١- نشر مثلثا الى موقف طه حسين من (النحل في الشعر الجاهلي) و (ونشأة النثر الفني عند العرب) على وجه الخصوص ثلثا تنقل هذا الهامش بما لا يحتمل ان نحن احصينا جملة آرائه ومواقفه المختلفة التي كان فيها متبعا اكثر منه مبتدعا .

١٢- ظهرت هذه النظرية عنده أولا في الطبعة الثانية من كتابه (في الشعر الجاهلي) سنة ١٩٢٧ بعد ان اضاف اليه فصلا عن النثر الجاهلي وعدل عنوانه الى (في الادب الجاهلي) ، انظر : ص ٣٢٥ - ٣٢٧ ثم في محاضراته التي القاها سنتي ١٩٣٠ و ١٩٣٢ ونشرها سنة ١٩٣٦ في كتاب بعنوان : من حديث الشعر والنثر ، انظر فيه : ص ٢٢ - ٢٤ وكذلك في كتابه المشترك مع آخرين : المجلد في تاريخ الادب العربي ، ص ٢٥ و ١٦ و ٣٣ .

١٣- فيقول بطرس البستاني ، مثلا ، في كتابه : ادباء العرب في الجاهلية وصدر الاسلام ، ص ٢٢٠ مؤيدا ذلك : « والنثر خلاق الشعر يغلب فيه التفكير الصحيح على الغيال المطلق ، فلا غرو اذن ان يتقدم الشعر النثر ، لان الشعب في فطرته خيالي عاطفي . اكثر مما هو عاقل مفكر » ، ويريد بالنثر (الانشاء الفني) . ويسير في هذا الركب احمد الشايب في كتابه : اصول النقد الادبي ، ص ٣٠٣ ومراده من النثر « اللغة المهدبة التي تعبر عن حاجات الحياة المتحضرة المثقفة ، وليس الحديث العادي او ما يسمى : لغة التخاطب » ، وقريب من ذلك قوله (ص ٣٢٨) : « واذا فهمنا من النثر الفني المعنى الفني الذي يقتضي من الكاتب رقيا عقليا وشعوريا واجادة في التعبير والتصوير ، كان النثر ، من الناحية التاريخية ، متأخرا في الوجود عن الشعر الذي يعتمد على العاطفة اكثر ويقوم على السليقة والفطرة » . ويذهب مؤلفو كتاب : تاريخ الادب العربي قبل الاسلام ، ص ٣٢٨ مذهبا غريبا بعض الغرابة في تقدم الشعر على النثر الفني فيرون ان (النثر العادي) تطور الى (شعر موزون دون قافية) ، ثم الى (شعر موزون ذي قافية) ، ثم الى (نثر مقفى غير موزون ، اي : السجع) ، ويؤكدون انه « لا موضع للرأي القائل بان الشعر خرج من عباءة السجع ليبرهنوا على اسبقية النثر » ، اي ان منحى التطور اتجه - وفق هذا المذهب - من المعقد الى البسيط .

١٤- انظر كتابه : من حديث الشعر والنثر ، ص ٢٢ و ٢٤ .

١٥- م.س. ، ص ٢٣ و ٢٤ وكذلك كتابه : في الادب الجاهلي ، ص ٣٢٥ - ٢٦ ويتجلى ذلك صراحة حين يقول عن فن النثر الادبي الذي ألح على انه المقصود بالنثر الذي يتحدث منه : « ويقوى هذا الفن شيئا فشيئا بمقدار ما يقوى العقل ويرقى حتى يتم تكوينه ، فاذا هو لغة التاريخ والفلسفة والدين » (ص ٣٢٧) ، ونحن لم نجد احدا من قبل ادعى ان هذه الفعاليات الثلاث داخلة في باب الادب او الفن .

١٦ و ١٧ - انظر كتابه : في الادب الجاهلي ، ص ٣٢٥ .

١٨- انظر اصل هذا الطرح في : البيان للجاحظ ، ١/ ٢٨٧ .

١٩ و ٢٠ و ٢١ - انظر كتابه : في الادب الجاهلي ، ص ٣٢٥ .

٢٢- ورد في : لسان العرب - مادة (قصد) ، ٣/ ٣٥٤ « وقالوا : شعر قصصك ، اذا نلتج وجنود وهذذب ، وقيل : سئمتي الشعر التام (قصيدا) لان قائله جعله من بآله فقصد له قصدا ولم يحتسبه حسنيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه ، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا » ، وهذا يؤكد لنا ان عملية الابداع الفني الفني في الحقيقة ، منذ ان عرفها الناس ، كانت عملية وعي وادراك تمتزج فيها الموهبة بالجهد ، والا ما كان هنالك اي معنى لتمييز الفنان من غيره من الناس ، وهذا ما يشهد به الشعراء الجاهليون انفسهم ، ولا سيما اولئك الذين كانوا يعرفون بـ (تحكيك الشعر) حولا من الزمن قبل اذاعتها في الناس ، حتى عرفوا بـ (عبيد الشعر) ، مع ان الناس هم الناس والشعر هو الشعر ، فكيف بمن تقدمهم من الشعراء ؟

٢٣- يقول طه حسين ان الشعر « اول مظاهر الفن في الكلام » ، انظر كتابه : في الادب الجاهلي ، ص ٣٢٦ وكان الشعر فقرة او فقرة نوعية في مستوى الكلام المعتاد لم تسبق بمراحل ابسط واقل كمالا ونضجا منه ، وهذا ما لا يسلم به العقل أصلا .

٢٤- انظر كتابه : في الادب الجاهلي ، ص ٣٢٦ - ٣٢٧ .

٢٥- وهم سكان الصحراء الافريقية الكبرى في بلدان المغرب العربي ، انظر محاضراته : اصول النثر الادبي العربي - في : مجلة التراث العربي ، ع ١٨ ، ص ٩٠ .

٢٦- انظر كتابه : في الادب الجاهلي ، ص ٣٢٥ .

٢٧- انظر كتابه : تاريخ الاداب العربية ، ص ٧٩ .

٢٨- انظر محاضراته : اصول النثر الادبي العربي - في مجلة : التراث العربي ، ع ١٨ ، ص ٩١ .

٢٩- ويعد نيكلسون « اقدم شكل للكلام الشعري » ، انظر كتابه : تاريخ الادب العربي ، ص ١٣٠ .

٣٠- الناشئ من تكرير تفعيلة (مستفعلن) ثلاث مرات في كل شطر .

٣١- والمعروف ان المفردات التي تنتهي بحرف واحد مشترك اكثر من تلك التي تنتهي بحرفين مشتركين ، والتي تنتهي بحرفين اكثر بدورها من تلك التي تنتهي بثلاثة حروف مشتركة ، وقد عرف التزام الحرفين او الثلاثة في الشعر العربي ، منذ ابي العلاء ، ب (لزوم ما لا يلزم) ، لانه اكثر من التزامه في (لزومياته) خاصة .

٣٢- وهي : الافراد والتثنية والجمع ، والتانيث والتذكير .

٣٣- ورد في لسان العرب - مادة (كهن) ، ٣٦٣/١٣ ان الكهان « كانوا يروجون اقاويلهم الباطلة ياسجاع تروق السامعين ، ويستميلون بها القلوب ، ويستصفون اليها الاسماع » .

٣٤- السيرة النبوية لابن هشام ، ١٥/١ - ١٧ وقريب منها تاويل (شق الكاهن) في : م.س. ، ١٧/١ - ١٨ . واذا كنا نشك في صحة رواية هذا الحوار برمته اصلا ، او بما فيه تنبؤات غيبية على الاقل ، فاننا لا نشك في ان طريقة الكلام التي عبر بها الكاهن عن تاويل الرؤيا تمثل تمثيلا دقيقا ما كان عليه هؤلاء الكهان في الواقع ، ونلاحظ في هذا الحوار ان السجع يرد على لسان الكاهن فقط ، وان كلام الملك يخلو منه تماما ، وهذا النموذج يعطينا مستويين مختلفين من الكلام هما مستوى الفن المتمثل في السجع ومستوى الحديث المعتاد .

٣٥- فظعت بها : رايتها فظيعة اي شديدة شنيعة .

٣٦- حممة : فحمة ، وسنلاحظ انها ترمز في التاويل لاهل الحبشة لسوادهم .

٣٧- ظلمة : ظلام .

٣٨- ارض تهمة : متصوبة نحو البحر ، ويريد بها في التاويل ساحل اليمن .

٣٩ و ٤٠ - ابين وجرش : موضعان باليمن .

٤١- ففي الحشو ترد : تامة (مستفعلن) ، ومخبوطة (متفعلن) ، ومطوية (مفتعلن) ، ومخبولة (فعلتن) . وفي العروض والضرب ترد : مقطوعة (مفعولن) ، ومقطوعة مخبونة (فعولن) .

٤٢- الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ، ص ١١٣ . وورد في لسان العرب - مادة (رجز) ، ٣٤٩/٥ - ٣٥٠ ان الرجز « ان تضطرب رجل البعير ، او فخذاه ، اذا اراد القيام لم تنبسط » ، وورد انه سمي رجزا « لتقارب اجزائه وقلة حروفه » .

٤٣- انظر كتابه : رسالة الغفران ، ص ٢٩٨ وجعل بيوت الرجز في الجنة اقل سموا من بيوت الشعراء حلا من قدرهم (م.س. - ص ٢٩٧) .

٤٤- انظر : لسان العرب - مادة (رجز) ، ٣٥٠/٥ وورد في م.س. ، ٣٥١/٥ ان الرجز « ليس بشعر عند اكثرهم » .

٤٥- الأغاني (الهيئة) ، ٣٠/٢١ و ٣١ وقد عرفت من اختصوا بقوله واطالوه بـ (الرجز) تمييزاً لهم من (الشعراء) المقصدين ، وذكر ابن رشيقي في : العمدة ، ١٨٦/١ أن « اسم الشاعر وإن عم المقصد والرجز ، فهو بالمقصد أعلق ، وعليه أوقع ، فقليل لهذا (شاعر) ولذلك (راجز) كانه ليس بشاعر » ، وكان الرجز لا يحسنون في الغالب غير الرجز ويقتصرون عن شاو القصيد ، انظر : العمدة ، ١٨٦/١ وطبقات الشعراء لابن سلام ، ص ٧٤٩ بل ان ابن سلام افرد الرجز في الطبقة التاسعة من شعراء الاسلام ولم يخلطهم بغيرهم من الشعراء لذلك .

٤٦- لسان العرب : مادة (رجز) ، ٣٥٠/٥ و ٣٥١ وهو من منهوك الرجز .

٤٧- م.س. ٣٥٠/٥ والعمدة ، ١٨٥/١ .

٤٨- القرآن ، ٣٦/ من الآية ٦٩ .

٤٩- المشطور من الرجز ما بني البيت الواحد منه على شطر واحد فقط ، اي ثلاث تفعيلات .

٥٠- المنهوك من الرجز ما بني بيته على تفعيلتين فقط .

٥١- لسان العرب : مادة (رجز) ، ٣٥٠/٥ .

٥٢- الشعر والشعراء ، ص ٦١٣ والأغاني (الهيئة) ، ٢٩/٢١ والعمدة ، ٩٠/١ .

٥٣- لسان العرب : مادة (رجز) ، ٣٥١/٥ .

٥٤- استشهد في وقعة نهلوند سنة ٢١ هـ ، انظر الشعر والشعراء ، ص ٦١٣ .

٥٥- الأغاني (الهيئة) ، ٢٩/٢١ .

٥٦- الشعر والشعراء ، ص ٦١٣ .

٥٧- انظر الدراسة التي وقفها الدكتور عبدالحفيظ السطلي عليه بعنوان « العجاء : حياته ورجزه » .

٥٨- العملية ، ٩٠/١ .

٥٩- يقول نيكلسون في كتابه : تاريخ العرب الأدبي ، ص ١٣٠- ١٣١ « ومن خصائص الرجز التي توضح قرابته من السجع ان الأشطر كلها مقفاة ، بينما في البحور الأكثر فنية لاتجد التقفية الا في المطلع » ، وهذا ما يعرف بالتصرع ، ولعله الاثر الاكيد الباقي الى جانب القافية التي تنتظم فيها اواخر الابيات في القصيدة الواحدة ليكون الشاهد والدليل القوي على الاصل الاول لهما ، وهو (السجع) ، وذلك بعد ان اجتازا مرحلة فنية هي صلة الوصل بين الطرفين ، وهي مرحلة الرجز الذي يجمع بين السجع والايقاع معا .

٦٠- وصف الرجز في : لسان العرب - مادة (رجز) ، ٣٥٠/٥ - ٣٥١ بأنه « وزن يسهل في السمع ويقع في النفس » وان « مجازة مجاز السمع » وعرف المشطور منه بأنه (الأنصاف المسجعة) ، وعرف الرجز فيه بأنه « بحر من بحور الشعر معروف ، ونوع من انواعه يكون كل مصراع منه مفردا ، وتسمى قصائده (اراجيز) واحدها (ارجوزة) ، وهي كهية السجع الا انه في وزن الشعر » ، والرجز « اخف على لسان المتشد ، واللسان به أسرع من القصيد » . ويذكر المرزوقي في : شرح ديوان الحماسة ، ١٩/١ ان تزاحم السجع على الرجز خالف بينه وبين القصيد ، وقلل من الجمع بينهما عند الشاعر الواحد لتقاصر الطباع عن الاحاطة بهما معا .

٦١- العمدة ، ١٨٩/١ .

٦٢- والمراد هنا البحور التامة لا مجازيتها .

٦٣- الا انه لا يستعمل عادة الا مجزوءاً على تفعيلتين في كل شطرهما (مفاعيلن فاعلاتن) .

٦٤- ولا يستعمل كذلك الا مجزوءاً اي (مستعملن فاعلاتن) في كل شطر .

٦٥- ويستعمل مجزوءاً فقط ، اي (مفعولات مستعملن) في كل شطر .

٦٦- وهذا ما يتبادر الى الذهن بحسب ما يظهر لنا من قراءة اتنا للشعر القديم ، وهو استنتاج بحاجة الى ان تؤيده احصاءات دقيقة تقوم على الاستقراء الواسع والاستقصاء التام للشعر العربي في كل العصور ، وهو مشروع طموح كما ترى .